ministère éducation nationale

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

éduSCOL

Ressources pour le lycée général et technologique

Ressources pour la classe de seconde générale et technologique

Français

La poésie du XIX^e au XX^e siècle : du romantisme au surréalisme Histoire des arts

Ces documents peuvent être utilisés et modifiés librement dans le cadre des activités d'enseignement scolaire, hors exploitation commerciale.

Toute reproduction totale ou partielle à d'autres fins est soumise à une autorisation préalable du Directeur général de l'enseignement scolaire.

La violation de ces dispositions est passible des sanctions édictées à l'article L.335-2 du Code la propriété intellectuelle.

juillet 2012

© MEN/DGESCO

http://eduscol.education.fr/ressources_francais_2nde/

Sommaire

Histoire des arts 2
Préconisations de mise en œuvre 2
Quelques œuvres de référence 2
Sites de référence 3
L'embrasement romantique : tempérament de la couleur, chant profond et fougue virtuose 3
Quelques œuvres de référence 5
Pour aller plus loin 5
Sites de référence 6
Autour du Symbolisme : langueurs décadentes, mythologies inspirées, rêveries primitives 6
Quelques œuvres de référence 7
Pour aller plus loin 8
Sites de référence 8
Désirs et délires du Surréalisme : une poétique de la vision, du hasard et de la liberté 8
Quelques œuvres de référence 11
Pour aller plus loin 11
Sites de référence 12
Pour une approche transversale 12

La poésie du XIX^{e} au XX^{e} siècle : du romantisme au surréalisme

Histoire des arts

L'étude de la poésie du XIX^{e} au XX^{e} siècle offre matière à de nombreux et indispensables repères culturels aux élèves de seconde, dont la densité même doit enrichir les interprétations et vivifier les apprentissages pour construire une sensibilité éclairée dans une approche artistique élargie. Cette dernière s'entend non comme un détour ou une digression mais comme une dimension véritable de l'enseignement des Lettres, qui fournit les éléments indispensables à une problématisation esthétique et qui stimule les apprentissages via une approche didactique renouvelée. Il s'agit de développer dans la classe des attitudes intellectuelles telles que la curiosité, l'ouverture d'esprit, l'appropriation personnelle des savoirs, la créativité et le désir de l'échange.

Préconisations de mise en œuvre

On pourra promouvoir des pratiques telles que la construction d'un musée imaginaire de la classe et/ou de l'élève, la tenue d'un cahier personnel d'histoire des arts en relation avec un fichier de la classe accessible sur l'ENT, des écritures d'invention en lien avec l'histoire des arts, la réalisation de dossiers issus de recherches documentaires, le développement de projets individuels ou collectifs (reportage, site, blog…), l'organisation de prises de parole devant un groupe à partir d'une œuvre, d'un sujet, d'une thématique, la pratique régulière de commentaires écrits d'œuvres ou d'ensembles de documents, guidés ou non par un questionnaire. On s'efforcera de faire percevoir aux élèves que l'histoire des arts ne se résume pas à la peinture des musées : le programme rappelle nettement que l'étude de la poésie du XIXe au XXe siècle convoque le lien avec la musique et les arts visuels, mais l'on songera aussi aux relations potentielles avec les arts du quotidien, les arts du spectacle vivant, l'ensemble des arts du son et les arts de l'espace. On ouvrira l'espace de la classe aux ateliers artistiques, résidences d'artistes, écoles et métiers d'art de l'enseignement supérieur, musées, lieux d'exposition et de spectacles, archives, ensembles patrimoniaux et lieux de mémoire, partenariats avec des structures, associations et acteurs qualifiés et reconnus par l'État et les collectivités territoriales, dans les domaines artistiques et culturels.

Quelques œuvres de référence

- M-S. CLAUDE, G. DI ROSA, *Quand se rencontrent littérature et arts plastiques,* collection Argos Démarches, Scéren, 2009.
- D. BERGEZ, *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2004.
- D. BRITT, *L'Art moderne*, Thames et Hudson, 2007.
- G. DENIZEAU, *Le Dialogue des arts (architecture – peinture – sculpture – littérature - musique),* Larousse, 2008.
- B. DUVIN-PARMENTIER, *Pour enseigner l'histoire des arts, Regards interdisciplinaires*, collection « Repères pour agir », Scéren, CRDP, Académie d'Amiens, 2010.
- U. MICHELS, *Guide illustré de la musique*, 2 vol., Fayard, 1999.
- A. PERROUX, *L'Opéra, mode d'emploi*, *L'avant-scène Opéra*, 2000.
- *Beaux-Arts* magazine, notamment le hors-série d'août 2009 sur l'éducation artistique et culturelle, de la maternelle au lycée.
- *Cahiers pédagogiques, n°492,* novembre 2011 : Dossier « Les arts, quelle histoire ! ».
- *Histoire des arts, Organisation de l'enseignement,* collection Textes de référence, scerén-cndp, juin 2009.
- *L'Aventure de l'art au XIX^{e} siècle,* dir. J.-L.Ferrier, Éditions du Chêne, Hachette, 2008.
- *Les Dossiers de l'ingénierie éducative*, en particulier le n°66, juin 2009, « Des outils pour l'histoire des arts ».
- *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^{e} et XX^{e} siècles*, Beaux-Arts, 2011.

Sites de référence

- http://eduscol.education.fr/histoire-des-arts/
- www.canal-educatif.fr/art.htm
- www.histoiredesarts.culture.fr/
- www.histoire-image.org/
- www.inha.fr/
- www.panoramadelart.com/
- www.education.arts.culture.fr/http://www.texteimage.com (Baudelaire critique d'art dans Texteimage)
- De très nombreux sites académiques (voir la section « ressources en ligne ») sont à consulter en histoire des arts.

La traversée de différents mouvements esthétiques du romantisme au surréalisme permet d'envisager l'étude de la poésie en classe de seconde dans une perspective féconde de dialogue des arts. Le cadre historique du programme n'impose certes pas un parcours systématique de tous les mouvements au fil du XIX^{e} siècle jusqu'au début du XX^{e} siècle, mais incite au contraire à opérer des choix pertinents adaptés aux objectifs des séquences. Loin de constituer un détour, l'ouverture aux arts apparaît dans cette perspective comme l'un des moyens d'entrer directement dans les problématiques d'écriture et les questionnements esthétiques de la poésie, qui n'a de cesse d'interroger les autres pratiques artistiques pour y lire en écho tant les raisons d'une mutuelle appartenance à un mouvement culturel que la spécificité de ses propres matériaux, de ses modes d'écriture et de ses enjeux. Déterminer comment la poésie entre en relation avec les autres arts du XIX^{e} au XX^{e} siècle conduit ainsi à examiner la façon dont elle se cherche et se définit elle-même dans un paysage esthétique foisonnant, où les poètes peuvent aussi se révéler des critiques d'art et des peintres, des créateurs et des passeurs, des chefs de file et des artistes inclassables, perméables aux courants profonds comme aux révolutions d'un monde économique, politique, moral et culturel en perpétuelle mutation. Sans doute trouvera-t-on profit sur le plan didactique à élaborer des séquences interrogeant les fonctions de la poésie et le rôle du poète au milieu du bouillonnement esthétique d'une période décisive dans l'histoire du genre poétique.

Les développements suivants ne visent pas à fournir les éléments d'un cours. Ils nourrissent la réflexion et apportent une matière à partir de laquelle le professeur pourra librement faire des choix en fonction des objectifs de sa séquence.

L'embrasement romantique : tempérament de la couleur, chant profond et fougue virtuose

La conscience romantique née d'un passé jonché de ruines et soumise à une réalité prosaïque, manifeste une attente fiévreuse, une ambition prématurée d'avenir, dont l'énergie est appelée à se déployer sur le champ de bataille artistique. Le romantisme se vit comme une rupture poétique coïncidant avec la fin d'une ère politique et philosophique vouée au culte de la raison. Cette aspiration au renouveau se manifeste en peinture dès les toiles de Girodet. *Les Croupes* et *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, *La Barque de Dante*, les *Massacres de Scio*, *La Mort de Sardanapale* ou *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix enflamment par la suite le Salon et déchaînent la critique par la dramatisation et l'énergie des couleurs, le refus audacieux des conventions au profit de la nature, le désir de recréer la vie et de privilégier l'ensemble par rapport au détail, la capacité à ouvrir les portes de la peinture d'histoire à la grande et scandaleuse actualité, la verve moderne du mouvement et l'expressivité radicale de l'exécution qui peuvent s'aventurer aux confins de la violence, de la souffrance ou de l'horreur. Ces épopées modernes sont lues comme des tableaux subversifs, des manifestes tant politiques qu'esthétiques de « l'opposition en art ».

Par leur affranchissement des règles et leur désir de faire reculer les frontières artistiques, spirituelles, spatiales et temporelles, peintres et poètes romantiques sont étroitement liés, à l'instar de Hugo qui clame dans la préface des *Orientales* que l'art vous « lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu » et de Delacroix qui selon son journal « n'aime point la peinture raisonnable ». Le voyage en Orient, l'éloge du gothique ou la fascination pour le Moyen Âge sont des rêveries partagées notamment par Chateaubriand, Hugo, Aloysius Bertrand, Nerval, Chassériau et Delacroix ; elles alimentent l'œuvre des peintres nazaréens et le style troubadour. La *Francesca de Rimini* d'Ary

Scheffer inaugure en 1822 une série d'œuvres picturales inspirées par Dante, Byron, puis les poètes allemands. Louis Boulanger, les frères Devéria et Tony Johannot, dessinateurs lithographes, illustrent de nombreuses œuvres romantiques, fréquentent les salons de Hugo, Nodier ou Vigny et participent aux lectures de poèmes ou de pièces.

Francisco Goya, peintre des ténèbres, de l'absurde et de la cruauté de l'homme livre dans les *Caprices* et le cycle des *Peintures noires* le visage inquiétant et halluciné du romantisme qui écoute *Ce que dit la Bouche d'Ombre* ; les toiles de Füssli, les portraits d'aliénés de Géricault ou les dessins de burgs de Hugo expriment ce désir du poète que Nodier appelle le Lunatique, d'emprunter les arpents fantastiques du rêve, de la rêverie ou de la folie, sublimés dans la prose poétique d'*Aurélia*. Cet imaginaire commun aux peintres et poètes génère de nouvelles formes, telles que les poèmes en prose de *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ou les œuvres du génie visionnaire et polymorphe de Blake dont les poèmes, gravures et peintures montrent le refus de l'empire du rationalisme et d'une vision unidimensionnelle de l'être et de la création. Blake partage la « Fonction du poète » définie par Hugo, « rêveur sacré » au « front éclairé », seule médiation possible avec l'essence cachée du monde et seul moyen d'en reconquérir l'unité perdue. Pour Herder, la poésie est ainsi un chant issu des abîmes qui cherche à provoquer la montée des voix mystérieuses. *L'abbaye dans un bois*, le *Moine au bord de la mer* ou le *Voyageur contemplant une mer de nuages* du « mystique de Dresde », Caspar David Friedrich, confirment la solitude sainte voire le stoïcisme tragique du poète chantés par Vigny, l'itinéraire spirituel qu'indique Lamartine dans ses *Recueillements poétiques*, l'angoisse et l'espérance de la mythologie nervalienne des *Chimères*. Il revient à la mélancolie sereine des paysages de Constable d'épouser en revanche la fantaisie gracieuse des *Odelettes* et la fluidité des images du Valois qui parcourent *Sylvie*.

Cette « communion de la poésie et de l'art » qui fait l'originalité des années 1825-1830 selon Paul Bénichou dans *Le Sacre de l'écrivain,* se manifeste et se prolonge également à travers la sculpture et la musique ; les poètes romantiques célèbrent et soutiennent l'extraordinaire expression des passions émanant d'œuvres telles que *La Douleur* de David d'Angers, *la Tuerie* d'Auguste Préault, le *Lion écrasant un serpent* d'Antoine-Louis Barye et le relief monumental de *la Marseillaise* exécuté par François Rude sur l'Arc de Triomphe. La traduction du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval en 1828 ébranle les romantiques français et l'œuvre du poète allemand inspire aussi bien Hugo, Delacroix que Berlioz dans la *Symphonie fantastique.* Dans cette œuvre, définie par Gérard Denizeau comme une métaphore musicale de l'orgueilleuse résistance du héros romantique à l'arbitraire de la contingence, le compositeur mêle au sein du volet terminal le grotesque au fantastique, et la musique suggère, selon les propres mots du compositeur, que le héros « se voit au Sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles », tel le cauchemar de Goya (*le Sabbat*, 1821-23). Berlioz dans son écriture musicale, dans ses sources d'inspiration et dans sa pratique orchestrale, accomplit une révolution riche d'avenir, susceptible d'innerver nombre de recherches musicales ultérieures, telles que *Le Sacre du printemps* de Stravinsky (1913). Cette puissance dramatique des œuvres romantiques, leur mélange de registres et leur souci de couleur locale peuvent toutefois rencontrer l'incompréhension de certains critiques et d'une grande partie du public : tel est le cas de *Carmen*, l'opéra de Bizet d'après une nouvelle de Prosper Mérimée, lors de sa création le 3 mars 1875 à l'Opéra-comique.

Les compositeurs romantiques pensent que la musique purement instrumentale doit se faire expressive, dire l'homme, la nature et le divin sans recourir à la parole. Le « genre instrumental expressif » dans lequel ils s'illustrent sur les pas de Gluck, « le Shakespeare de la musique », de Spontini, de Weber et de Beethoven, n'est plus ornemental : il est un langage à part entière, plus enclin que le verbe à exprimer le monde intérieur et le mystère, ce qui conduit Hoffmann à déclarer que « la musique est le plus romantique de tous les arts […] car son sujet est l'infini » (*La musique instrumentale de Beethoven*, 1813). Les formes classiques comme la symphonie sont dès lors étirées à l'extrême, poussées dans leurs retranchements expressifs, tendance que prolonge au tout début du XX^{e} siècle l'ambition cosmogonique des symphonies des compositeurs post-romantiques, Mahler et Bruckner. À l'inverse, l'époque romantique voit aussi la naissance de toutes sortes de formes brèves comme le lied, c'est-à-dire la mélodie à une voix accompagnée en général au piano, ou la pièce brève pour piano, inscrite ou non dans un cycle, développant une esthétique du « fragment », de la « vision fugitive ». Les œuvres, l'interprétation et la carrière de Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Schubert voire Brahms, consacrent le piano comme instrument idéal de l'expression du moi. Les sonates, concertos, lieder, nocturnes, ballades, mazurkas, études, fantaisies, scherzos ou préludes, sont les voies d'exploration d'une fougue virtuose, d'une sensibilité personnelle et d'une intériorité rêveuse qui illustrent la formule de Musset : « ─ Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie… » ;

ces formes renouvellent l'écriture pianistique et modifient les modes de diffusion des œuvres, faisant apparaître une nouvelle figure d'artiste ; les « poètes du piano » investis dans la performance publique ne font plus qu'un avec leur instrument : George Sand vante leur talent à « faire parler à un seul instrument la langue de l'infini », Théophile Gautier exalte dans *Spirite* les doigts errant « sur le clavier d'ivoire, comme des papillons blancs », tandis que Chateaubriand assurait déjà dans les *Mémoires d'outre-tombe* que « Partout où il y a un piano, il n'y a plus de grossièreté ».

Quelques œuvres de référence

- C. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, « Qu'est-ce que le romantisme ? ».
- F-R. de CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme* (sur le vague des passions, la nature moderne et les églises gothiques).
- E. DELACROIX, *Journal,* Nouvelle édition Vol.1 et 2, Corti.
- V. HUGO, préface des *Orientales*, préface de *Cromwell*, *William Shakespeare,* préface des *Rayons et des ombres*, « À Albert Dürer » in *Les Voix intérieures*, *Notre-Dame de Paris (*chapitre sur l'architecture comme première forme d'écriture, la cathédrale livre d'images appelée à être supplantée par la poésie).
- A. de LAMARTINE, préface aux *Recueillements.*
- A. de MUSSET, « Vœux stériles », *Premières poésies.*
- NOVALIS, *Grains de pollen.*
- F. SCHLEGEL, *Fragments,* Corti.
- P. VALERY, *Situation de Baudelaire*.
- A. de VIGNY, préface de *Chatterton, Réflexions sur la vérité dans l'art*, *Les Destinées, Journal d'un poète.*

Pour aller plus loin

- R.BARTHES, « le chant romantique », in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, 1982, collection Points, 1992.
- A. EINSTEIN, *La Musique romantique*, Gallimard, 1999.
- B. FILLAUDEAU, *La Vague romantique*, Corti, 1991.
- G. GENGEMBRE, *Le Romantisme*, Ellipses, 1995.
- G. LEGRAND, *L'Art romantique,* 1999.
- C. MILLET, *Le Romantisme*, Le Livre de poche, 2007.
- C.ROSEN*, La Génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, 2002.
- L. ROSENTHAL, *Le Romantisme,* Parkstone, 2008.
- W. VAUGHAN, *L'Art romantique,* Thames et Hudson, 2004.
- Catalogue d'exposition *William Blake Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, Rmn, 2009.
- *Faust de Goethe illustré par Delacroix*, Diane de Selliers, 2011.
- *Le Piano romantique,* revue TDC, n°1004, Scéren, 2010
- *Le Romantisme*, revue TDC, n°970, Scéren.
- *Théodore Géricault, dieux, hommes, chevaux*, L'Amateur, 2010.

Sites de référence

- http://expositions.bnf.fr/berlioz/dossier/index.htm
- www.crdp-strasbourg.fr/histarts/1251/arts-du-son-la-musique-a-lepoque-romantique/
- Dossiers pédagogiques de la médiathèque sur le site de La cité de la musique : « Le piano », « Le Romantisme », « La France romantique », « L'invention du sentiment »
- http://www.monuments-nationaux.fr
- www.histoire-image.org (Préraphaélisme anglais : en quête d'absolu)
- www.louvre.fr (nombreuses analyses d'œuvres telles que La mort de Sardanapale, de Delacroix)

Autour du Symbolisme : langueurs décadentes, mythologies inspirées, rêveries primitives

Adossé au positivisme qu'il récuse, le Symbolisme affirme une poétique qui fédère les aspirations de la fin du XIX^{e} siècle, dans sa réaction idéaliste contre le réel, le donné, le profane. Il trouve sa formulation originelle en littérature avec la publication du manifeste de Moréas dans *Le Figaro* en 1886, qui détermine les précurseurs du mouvement : Baudelaire à travers la théorie des correspondances, Mallarmé par son « sens du mystère et de l'ineffable », Verlaine qui brise « les cruelles entraves du vers ». Il constitue le pivot autour duquel gravitent nombre de mouvements : Décadents, Nabis, Primitivisme, école romane, Art Nouveau.

Face au monde de fer et de feu de l'industrie auquel elles préfèrent les motifs ondoyants et dolents de l'air et de l'eau, les œuvres de Rodenbach, Régnier, Mauclair, Le Roy, Laforgue ou Louÿs, cultivent un sentiment de déclin voire d'impuissance, de lassitude et de mélancolie, dans une société où « on sent trop », selon Gustave Kahn, « que ces gens ne marchent que pour chercher des ressources, et la source des rêves se tarit ». Le refus de la logique matérialiste et de la croyance au progrès alimente le désir de vie intérieure ou de solitude qui seules permettent l'accès au mystère de l'être, à l'au-delà du rêve et aux universelles correspondances. Le Symbolisme repose en effet sur une conception analogique de l'univers et un platonisme poétique : il s'affirme comme traduction, déchiffrement des « Idées primordiales » d'un autre monde indéfini, grâce aux mystérieuses et « somptueuses simarres des analogies extérieures » (Moréas, *Le Symbolisme*), fondant une esthétique de la suggestion et de l'ambiguïté, voire d'une nécessaire et angoissante obscurité. À l'instar de Mallarmé, Redon prône un « art suggestif » fondé sur « l'irradiation de divins éléments plastiques, rapprochés, combinés, en vue de provoquer des rêveries ». Les planches des *Noirs* en employant des formes équivoques et oniriques offrent de la sorte une surface de projection à l'inconscient du spectateur : « Mes dessins inspirent et ne définissent pas, ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé ».

L'« Art poétique » de Verlaine (*Jadis et naguère*) en instituant dès 1874 « De la musique avant toute chose » avait été perçu comme l'étendard du Symbolisme et de sa recherche d'un langage de l'art total : Whistler donne à ses toiles des titres de formes musicales tandis que Debussy qualifie sa phrase musicale d' « arabesque » et que Champsaur évoque la poésie comme une « sorte d'hymne plastique ». *L'Après-midi d'un faune* demeure l'une de ces brillantes constellations artistiques, le poème de Mallarmé publié avec des illustrations de Manet inspirant le rêve orchestral de Debussy, sur lequel Nijinsky invente une chorégraphie en 1912. La limpidité du vers impair et le culte de la méprise prônés par Verlaine initient les recherches musicales des poètes symbolistes pour qui le dire est « avant tout, rêve et chant » grâce au « charme certain du vers faux », « l'euphonie fragmentée » du vers libre, l'éparpillement des grands rythmes littéraires « en frissons articulés proches de l'instrumentation » (Mallarmé, *Crise de vers*, 1895). Rollinat, Mallarmé, Samain restent fidèles au vers fluide et restauré, Maeterlinck dans *Serres chaudes* conjugue octosyllabes, vers libres et versets, Kahn, Régnier, Van Lerberghe livrent des recueils de vers libres (*Les Palais nomades*, 1887, *Poèmes anciens et romanesques*, 1890, *Chanson d'Ève*). Le poème en prose s'affirme chez Darzens (*Strophes artificielles*, 1888), Tellier (*Reliques*, 1890) et Verhaeren (*Impressions*, Première série, 1891-92). Les frontières entre genres deviennent floues, en témoigne le « roman en poèmes » de Retté ou Rodenbach (*Thulé des Brumes,* 1891, *Bruges-la-Morte*, 1892). L'ambiguïté, la variété, la dissonance participent donc d'un renouvellement des formes qui affecte jusqu'à la matière même du livre, à travers la puissance suggestive de l'illustration (Van Rysselberghe, Feure ou Schwabe mêlent

les textes des poètes symbolistes aux ornements issus du répertoire de l'Art nouveau) et de la typographie (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*).

Novateur, le Symbolisme se nourrit pourtant de la nostalgie d'un Âge d'or et d'arcadies lointaines : Moreau débute sa *Vie de l'humanité* par le cycle d'Adam, représenté successivement en prière puis en extase ; le motif du bois sacré (*Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, Puvis de Chavannes, 1884) marque le désir d'une nature vécue comme expérience spirituelle et le dépouillement solennel d'une humanité primitive ; toutefois, le vif appel du départ porté par *Brise marine* (Mallarmé, 1866) n'exclut pas la mélancolie latente de l'eden atteint par l'artiste : le monde originel d'*Arearea* de Gauguin (1892) semble ainsi baigné des airs nostalgiques des tamariniers du « Parfum exotique » de Baudelaire, et le primitivisme d'Oviri continue d'interroger la destinée humaine à travers la plénitude sensuelle du mythe tahitien (*D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897). En réalité, le sol de granit de Pont-Aven avait déjà offert à Gauguin le son lourd et mat qu'il cherchait en peinture et l'évidence selon laquelle « l'art est une abstraction » (*La Vision après le sermon*, 1888). Sur ses conseils Paul Sérusier exécute en 1888 un petit panneau représentant le bois d'amour au moyen de la simple juxtaposition de surfaces monochromes : la toile présentée à ses amis Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, devient *Le Talisman* des Nabis. Dans la démarche symboliste qui abandonne toute description littérale, toute narration historique et toute anecdote au profit d'une médiation vers l'idéal et de l'évocation de paysages d'âme (Samain, *Au jardin de l'Infante*), émerge donc une forme de métaphysique, que Mallarmé exprime admirablement dans l'« Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886), la réponse à l'enquête de Jules Huret « Sur l'évolution littéraire » (1891) et *Crise de vers*. Le poète y expose sa « disparition élocutoire » et la poursuite d'un état essentiel de la parole, où le vers « de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », pour tendre vers l'ineffable, la « notion pure », afin que d'une fleur proférée, « musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ».

Cette quête idéiste na va pas sans angoisse, trouble ni menace : les images de la neige, de la glace, du froid ou du tombeau menacent le poète du Néant et envahissent les toiles des peintres (*L'île des morts* de Böcklin, 1886 ; *La Nuit* et *Le Rêve* d'Hodler, 1890 et 1897-1903 ; *La coupe de la mort*, Vedder, 1885). Les mythes d'Orphée, de Narcisse ou de la Sphynge interrogent les ambitions démesurées de l'artiste (écrire le *Livre* qui serait l'explication orphique de la terre), leur caractère sacrificiel (Moreau, *Orphée*, 1865 ; Delville, *Orphée mort,* 1893), la trouble jouissance que leur procure un imaginaire carnassier et traître (Knopff, *L'Art*, ou *Le Sphinx*, ou *Les caresses*, 1896), et ne sont qu'à peinte tempérés par l'éclat du char d'Apollon (*Stances*, Moréas, 1899-1901 ; Redon, *Char d'Apollon*, 1905-1914). Sur les traces des Préraphaélites férus de légendes médiévales et antiques, les artistes symbolistes empruntent donc aux mythologies consacrées qu'ils revisitent de leurs propres obsessions pour mieux forger de nouveaux symboles, répondant au désir de Des Esseintes d'« œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces » (*À Rebours*, Huysmans, 1884). Le mythe de Salomé connaît ainsi une extraordinaire efflorescence et traverse les arts, des poèmes de Mallarmé et Samain (*Hérodiade,* 1864 ; « Hérode », *Symphonie héroïque,* 1900), aux toiles de Moreau (*L'Apparition*, 1874-76) ou de Stuck (*Salomé dansant pour Hérode*, 1906) voire aux dessins de Beardsley illustrant la pièce de Wilde, jusqu'à l'opéra de Strauss. Eros et Thanatos se conjuguent chez Klimt dans l'extase de Judith (*Judith I*, 1901). La représentation de la femme oscille de la sorte entre angélisme et hystérie (qu'on songe à la fascination pour l'androgyne, le personnage d'Ophélie ou celui de Méduse), pour mieux appréhender les affres d'une sexualité empreinte de perversité (Stuck, *Le péché*, 1893) qui imprègnera encore les volutes et arabesques de l'Art nouveau (*Les Arts : la Danse,* affiche de Mucha, 1898). Oscillant entre luxure et mysticisme, comme l'illustrent les conversions de Huysmans ou de Verlaine et les éphémères expositions des Rose+Croix, la démarche et l'imaginaire symboliste reflètent aussi *Le Grand Chambardement* (de Groux, 1893) d'une société en exil d'elle-même.

Quelques œuvres de référence

- *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, P. MACGUINESS, Les Belles Lettres, 2009.
- *La Poésie symboliste* [anthologie] B. DELVAILLE, Seghers, 1971.
- C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal* - illustrées par la poésie symboliste et décadente, Diane de Selliers, 2008.

- J-K. HUYSMANS, *À Rebours*, 1884 ; Écrits sur l'art, 1867-1905, (éd. P. LOCMANT), Bartillat, 2006.
- J. LAFORGUE, *Les Complaintes*.
-S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, 1895, « Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil,1886, Réponse à l'enquête de Jules Huret « Sur l'évolution littéraire » (1891), *Quant au Livre*, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Écrits sur l'art*, Garnier-Flammarion, 1998.
- J. MOREAS, « Le Symbolisme », in *Le Figaro*, 1886, Stances.
- E. VERHAEREN, *Serres chaudes*, *De Baudelaire à Mallarmé*, *L'Âge d'Homme*, 2008, *Écrits sur l'art*, Labor littérature, 2002, *Les Campagnes hallucinées*, *Les Villes tentaculaires*.
- P. VERLAINE, « Art poétique », *Jadis et naguère*.

Pour aller plus loin

- P. ARON, J-P. BERTRAND, *Les 100 Mots du Symbolisme*, PUF, 2011.
- J-P. BOUILLON, *Journal de l'Art nouveau,* 1870-1914, Skira, 1985.
- P. BRUNEL, J. CASSOU, F. CLAUDON, G. PILLEMENT, L. RICHARD, *Encyclopédie du Symbolisme*, Somogy, 1979.
- F. CACHIN, *Gauguin*, Flammarion, 2003.
- P.CARON, *Faunes ; poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, Champion, 2006.
- G. GENTY, L. HOUSSAIS, D. JOUVE, P. THIEBAUT, F. VERGNE, *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Flammarion, 1997.
- M. GIBSON, *Le Symbolisme*, Taschen, 2011.
- A.HUSSLEIN-ARCO, J-L. GAILLEMIN, M. HILAIRE et C. LANGE (dir.), *Alfons Mucha*, Somogy, 2009.
- B. MARCHAL, *Stéphane Mallarmé ; exposition,* Documentation française, 2006.
- C. M. NEBEHAY , *Klimt*, Flammarion, 2009.
- R. RAPETTI, *Le Symbolisme,* Flammarion, 2007.
- *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert. Interprétations par Odilon Redon,* Rmn, 2011.
- Catalogue de l'exposition *Odilon Redon, prince du rêve,* Éditions Rmn-Grand Palais, 2011.
- *Debussy, la musique et les arts*, collectif, Flammarion, 2012.
- *Dossier de l'art,* n°188 : *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*.
- *Emile Verhaeren, un musée imaginaire*, collectif, Rmn, 1997.

Sites de référence

- www.lesartsdecoratifs.fr (cauchemars et symbolisme).
- www.musee-orsay.fr (dessins d'Odilon Redon ; E.Burne-Jones, un maître anglais de l'imaginaire ; F .Hodler).
- www.opera-montpellier.fr (sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy).
- www.rmn.fr (*Odilon Redon, prince du rêve).*
- www.histoire-image.org (le salon de la Rose-Croix ; Loïe Fuller, incarnation du Symbolisme sur la scène ; la représentation d'Ophélie).

Désirs et délires du Surréalisme : une poétique de la vision, du hasard et de la liberté

Si le surréalisme s'avère pluriel dans ses manifestations artistiques, la poésie en est bien le centre de gravité, qui se reflète et se diffracte en diverses formes d'expression. Malgré l'ouverture à l'indécidable et au possible du roman-poème d'Aragon, la charge de provocation, de rupture et de cruauté du théâtre de Vitrac, Artaud et Arrabal ou la fascination qu'exprime Breton pour *Les Détraquées* de Palau (1920), la poésie demeure le genre littéraire d'élection du mouvement, porte ouverte à l'imprévu, lieu d'éclosion du « stupéfiant image » et mode d'être au monde (*L'amour la*

poésie, Eluard, 1929 ; « Toutes licences », expression par laquelle Desnos résume l'art poétique de *Corps et biens*, 1930).

Le mouvement débute par la co-rédaction des *Champs magnétiques* par Breton et Soupault en 1919, inaugurant la méthode de l'écriture automatique que le *Manifeste* théorise en 1924, l'importance du collectif et de la création commune ; sont ainsi posées des composantes majeures d'un mouvement, au sens d' « expérience », d'« attitude devant la vie », d'« aventure spirituelle » (Breton, « Haute fréquence », *Le Libertaire*, 1951), de « cri de l'esprit […] bien décidé à broyer désespérément ses entraves » (Artaud, tract, 1925). Elles se vérifient par la suite dans des œuvres telles que *Ralentir travaux* (Breton, Char et Eluard), *Au défaut du silence* (Eluard et Ernst), *L'Immaculée conception* (Breton et Eluard), *Les Mains libres* et *Facile* (Eluard et Man Ray), qui soulignent également l'interrogation permanente des surréalistes sur le lien entre le mot et l'image : leur correspondance, leur substitution, leur décalage, leur pouvoir métaphorique, leur ironie hantent les toiles de Magritte (*La clef des songes*, 1930, *L'Apparition*, 1928) ou le récit de *Nadja* ponctué de reproductions en noir et blanc de dessins, tableaux, objets et personnages surréalistes, ainsi que de photographies de lieux parisiens. Participent également de cette dynamique la création du Bureau central de recherches surréalistes, sorte de laboratoire poétique expérimental, les jeux surréalistes (jeu des définitions, jeu de l'un dans l'autre, jeu des syllogismes), où « les mots font l'amour » (Breton, *Littérature*, n°7, 1922) et dont le plus célèbre demeure le cadavre exquis, « moyen infaillible de mettre l'esprit critique en vacance et de pleinement libérer l'activité métaphorique de l'esprit » (Breton), voire d'incarner par ses formes picturales ou poétiques le pouvoir de dérive de la poésie (*Cadavre exquis*, Tanguy, Morise, Miró, Man Ray, 1927) ; en attestent également les nombreuses expositions qui jalonnent l'histoire du mouvement, de *La Peinture surréaliste* de 1925 à *L'Écart absolu* en 1965, les enquêtes menées notamment sur l'amour et la sexualité (1929), les manifestations et pamphlets (*Un cadavre,* rédigé à la mort d'Anatole France en 1924, dénonce « un serviteur de la compromission humaine »), les lettres ouvertes aux instances du pouvoir ou les tracts iconoclastes, la vitalité des revues *Littérature, La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme ASDLR, Minotaure, V.V.V.*, *Le Surréalisme même*, lieux de rencontres et d'échanges. Certes, ce collectif est marqué par les dissensions, les différends voire les exclusions (Artaud, Desnos, Soupault en 1926, Aragon en 1932, Eluard en 1938, Dalí en 1939), mais ce fonctionnement d'un groupe qui ne se voulait pourtant ni parti ni dogme, n'exclut pas la fécondité ni les résonances de démarches parfois devenues parallèles, et surtout traduit la puissance d'un mouvement ouvert au sauvage, à l'irrationnel et l'inconscient, qui préconise une libération radicale, y compris de ses initiateurs (« Lâchez tout. Lâchez Dada », *Les Pas perdus*, 1934), qui reconnaît la violence du désir, explore les tabous (*Le Sacré-cœur, Profanation de l'hostie*, Dalí, 1929), et décrète que « La beauté sera convulsive, ou ne sera pas » (*Nadja*, 1928).

L'Œil cacodylate (1921), composé des signatures et des graffitis d'amis de Francis Picabia, transpose en peinture les principes de l'écriture collective et souligne par le motif de l'œil monstrueusement dilaté, la poétique des « yeux enchantés » (Max Morise) inhérente au surréalisme. *Faux miroir* (Magritte, 1928), *Objet fantôme* (Toyen, 1937), *Roue de lumière* (Ernst, 1925), « l'œil existe à l'état sauvage » pour les surréalistes (Breton, *Le Surréalisme et la peinture*), ce que rappellent avec violence une scène célèbre du *Chien andalou* (Buñuel et Dalí, 1929) où une lame de rasoir menace l'œil d'une jeune femme, la sculpture de Marcel Jean *Le Spectre du gardénia* (tête sculptée dont le cou est entouré de pellicule et dont les yeux sont clos par des fermetures Éclair, 1936) ou les toiles de Brauner (*Autoportrait à l'œil énucléé*, 1931). *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, où les photomatons, portraits photographiques automatiques, de seize membres du groupe surréaliste entourent l'huile sur toile de Magritte, illustre à partir du motif des yeux clos, les notions de « modèle intérieur » et d'« érotique-voilée », en rendant visible le produit de l'action collective, à savoir le rêve d'un groupe qui fait corps par le photomontage. Une poésie de l'image, écrite ou peinte, poésie du rêve ouvert, s'affirme ainsi à rebours du réalisme. Un déracinement hallucinatoire et onirique semblable aux récits de rêve hante les toiles de Chirico (*L'énigme d'un jour,* 1914) qui inspirent Delvaux (*La Vénus endormie*, 1944). À l'instar de Desnos, « dormeur formidable » qui déploie tel un oracle ses « fracas poétiques » lors des séances d'hypnose (Aragon, *Une vague de rêves* ; Man Ray, *Séance de rêve éveillé*, 1924) et part de vers ainsi écrits spontanément pour construire l'œuvre définitive, André Masson et Yves Tanguy utilisent la technique dite de « griffonnage » pour produire leurs dessins et tableaux automatiques (*Soleils furieux*, Masson, 1925 ; *La main dans les nuages*, Tanguy, 1927). Dans cette mouvance de l'automatisme s'inscrivent nombre de peintres, faisant appel à des techniques variées : Oscar Dominguez s'appuie sur la décalcomanie, Paalen crée le fumage, Matta livre ses « mythologies psychologiques », Ernst utilise le frottage puis le grattage pour faire apparaître l'empreinte ou les formes diaprées de son imaginaire (*Histoire naturelle*, 1926, *La Forêt*, 1928), le rôle du peintre étant alors de cerner et de projeter ce qui se voit en lui. C'est toutefois Miró

qui dans sa déclinaison de l'automatisme semble selon Breton « la plus belle plume au chapeau surréaliste », par sa faculté d'associer l'épars et de rompre pour mieux signifier sur la toile « le jeu désintéressé de la pensée » (*Le Carnaval d'Arlequin*, 1924-1925). Refusant cette passivité de l'automatisme psychique, Dalí met au point la méthode paranoïaque-critique, « force organisatrice et productrice de hasard objectif » : le délire des associations de rêve, les provocations et angoisses de la psyché s'organisent sur la toile en architecture du désir (*Le Grand masturbateur,* 1929, *Persistance de la mémoire,* 1931). Parvenue à la « surréalité pure » sans rien connaître du mouvement, Frida Kahlo qui résiste à toute tentative d'intégration, témoigne des « vases communicants » et du « démon de l'analogie » propres aux génies de l'air, créatures inspirées et inspirantes du surréalisme : *Lo que agua me ha dado* (1938-39) semble ainsi à son insu illustrer selon Breton la phrase qu'il a recueillie de la bouche de Nadja : « Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glace ».

Emprunté au cubisme, le collage fait se rapprocher deux réalités distinctes, et apparaît de fait comme le correspondant pictural de l'image surréaliste : les planches des *Malheurs des Immortels* (avec Eluard) et des trois romans-collages de Max Ernst (*La Femme cent têtes*, 1929, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel*, 1930, *Une semaine de bonté*, 1934) reposent sur des images xylographiques imprimées puisées dans les catalogues, ouvrages de vulgarisation scientifique ou récits illustrés ; leur rencontre hasardeuse, leur rapprochement incongru répondent à la culture des effets d'un dépaysement systématique évoquée par Breton. Cette attention au surgissement du hasard et du merveilleux, cette poursuite de la surprise et du détournement gouvernent également le lien des surréalistes aux objets, qu'ils classent en d'innombrables catégories (objets trouvés, naturels, interprétés, perturbés, incorporés, fantômes, oniriques, mobiles et muets, mathématiques, à fonction symbolique, assemblages, machines optiques, poèmes-objets…). Le *Téléphone-homard* (Dalí, 1936), le *Déjeuner en fourrure* (Oppenheim, 1936) développent les connotations poétiques et érotiques de l'objet quotidien. L'objet trouvé associe l'imprévu et le familier, selon une logique des pas perdus qui fait de la chose rencontrée la réponse à une question que l'on ne s'était pas consciemment posée : le visage anguleux de *L'Objet invisible* (Giacometti, 1934-35) aurait ainsi été inspiré selon le récit de *L'amour fou* (Breton, 1937), par un énigmatique masque en métal que Giacometti et Breton auraient trouvé ensemble aux puces de Saint-Ouen. Datant de l'époque dadaïste, les *ready-made* (Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913, *Fontaine*, 1917) et *ready-made assistés* (*Cadeau*, Man Ray, 1921, *L.H.O.O.Q*, Duchamp, 1919) inspirent les surréalistes (*Vénus de Milo aux tiroirs*, Dalí, 1936) et sont invités dans leurs expositions, où ils rappellent, par le détournement iconoclaste, la transfiguration du banal et la désacralisation de l'art que réalise la promotion d'un objet usuel au rang d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste. Breton, Eluard et Bataille, entre autres, étudient et collectionnent aussi très tôt statuettes et objets d'Afrique, d'Océanie et des Amériques ; développant la loi de la participation selon laquelle les objets sont à la fois eux-mêmes et quelque chose d'autre, ils trouvent un nouveau champ d'expérimentation et nouent un dialogue réciproque avec les civilisations non occidentales.

La prédilection pour les mannequins ou les poupées au corps démembré reflète davantage « l'inquiétante étrangeté » du féminin (Hans Bellmer, *La Poupée*, 1934) : la mystique de la femme qui, clef de voûte de l'écriture poétique, révèle le poète à l'univers (« Celle de toujours, toute », *Capitale de la douleur*, Eluard, 1926), n'ignore pas l'exploration du « continent noir », de ses pulsions étranges (Magritte, *Jeune fille mangeant un oiseau (Le plaisir),* 1927) comme de son corps blasonné à l'envi par la litanie du désir (Breton, « L'union libre »*,* 1931). *Retour à la raison* (Man Ray, 1923-1924), *Ciel postiche* (Brassaï, 1934), *Le Phénomène de l'extase* (Dalí, 1933) illustrent à cet égard le pouvoir de révélateur érotique et onirique de la photographie, « l'explosante-fixe », qui coupe le corps du monde, l'arrête, le cadre et le spatialise. Tel est sans doute le sens des expérimentations photographiques de Man Ray ou Kertész appliquées au corps féminin, rayogrammes, solarisations, distorsions, photogrammes, dont les irisations et formes surprenantes, pôles magnétiques d'un amour fou, nous initient à un ordre surréel (*Primat de la matière sur la pensée*, 1932). L'acte de l'amour, au même titre que le tableau ou le poème, suppose de fait « l'entrée en transe » (Breton, *Arcane 17*) ; les photographies de Régnard publiées par Aragon et Breton dans « Le cinquantenaire de l'hystérie » (1928, *La Révolution surréaliste* n°11) confirment ce voisinage de la folie. Dans *L'âge d'or* (1930), Buñuel constitue d'ailleurs pour Breton « une hypothèse sur la révolution et l'amour, qui touche au plus profond de la nature humaine », selon un esprit de transgression et une esthétique de la déchirure qui déchaînent le scandale (les écrans de projection sont lacérés) et poussent l'entreprise cinématographique à ses limites. De fait, malgré leur fascination pour *Fantômas* adapté au cinéma en 1913 par Louis Feuillade ou la mention du serial américain *L'étreinte de la pieuvre* dans *Nadja*, où Breton définit l'attitude surréaliste au cinéma (ne jamais consulter le programme avant d'y aller, avoir un faible pour « les films français les plus complètement idiots », suivre vaguement et interroger ses voisins…), cet art visuel perçu comme un « excitant remarquable » (Artaud, 1923), « seul mystère

absolument moderne » (Breton), ne donnera lieu en dehors de Buñuel, qu'à des scénarios ou des ébauches, des œuvres désormais peu connues et plus vues (*Retour à la maison*, Man Ray, 1923, *Entracte*, Picabia et Clair, 1924, *Anémic Cinéma*, Duchamp, 1926, *La Coquille et le Clergyman*, 1928, *L'Étoile de mer*, Desnos et Man Ray, 1929). La puissance émotionnelle du spectacle cinématographique, brisant les tabous et faisant surgir l'imaginaire, ne concerne en effet qu'un faible nombre d'œuvres et fait que l'âge du cinéma s'achève pour de nombreux surréalistes.

Dans le rapport du surréalisme avec le cinéma, comme avec l'ensemble des formes d'art précédemment dépeintes, demeurera cependant *L'Évidence poétique* affirmée par Eluard (1937) : « Depuis plus de deux cent ans, les poètes sont descendus des sommets sur lesquels ils se croyaient. Ils sont allés dans les rues, ils ont insulté leurs maîtres, ils n'ont plus de dieux, ils osent embrasser la beauté et l'amour sur la bouche, ils ont appris les chants de révolte de la foule malheureuse et, sans se rebuter, essaient de lui apprendre les leurs ».

Quelques œuvres de référence

- L. ARAGON, *Le Paysan de Paris* ; *La Peinture au défi*, 1926 ; *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 2011.
- W. BENJAMIN, *Le Surréalisme, dernier instantané de l'intelligence européenne*, (1929) in *Œuvres*, Gallimard, 2000.
- A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, *Les Pas perdus*, *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*, Arcane 17, *La Clef des champs*, *Le Surréalisme et la peinture*, in *La révolution surréaliste*, n°4, juillet 1925.
- S. DALI, *Oui* (recueil des principaux écrits), Denoël, 2004.
- R. DESNOS, *La Liberté ou l'amour !, Écrits sur les peintres* (dir. Marie-Claire Dumas), Flammarion, 1983.
- P. ELUARD, *Donner à voir*, 1939.
- R. MAGRITTE, *Écrits complets*, Flammarion, 1979.
- M. MORISE, « Les Yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n°1, 1924.
- J-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, Gallimard, 1951.
- P. SOUPAULT, *Écrits de cinéma, 1918-1931*, Plon, 1979.
- *Le surréalisme, Anthologie*, Étonnants Classiques, Garnier Flammarion, 2002.

Pour aller plus loin

- Q. BAJAC, C. CHEROUX, *La Subversion des images*, [surréalisme, photographie, film], Centre Georges Pompidou, 2009.
- H.BEHAR et M.CARASSOU, *Le Surréalisme, textes et débats*, Livre de poche, 1984.
- J-A BRON, C. LEIGLON, A. URBANIK-RIZK, *Nadja André Breton Littérature et langages de l'image*, Ellipses, 2002.
- M-A. CAWS, *Surréalisme*, Phaidon, 2006.
- M. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.
- G. PICON, *Journal du surréalisme, 1919-1939*, Skira, 1976.
- P. GROUIX, *Le Surréalisme,* Ellipses, 2002.
- S. FAUCHEREAU, *Avant-gardes du XX^e^ siècle – Arts et Littérature 1905-1930*, Flammarion, 2010.
- W. SPIES, *Révolution surréaliste,* Centre Georges Pompidou, 2002.
- Cahiers du musée national d'art moderne.
- Catalogue de l'exposition *La Beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, 1991.
- *Dessins surréalistes, visions et techniques*, Centre Georges Pompidou, 1995.

- Catalogue de l'exposition *René Magritte*, Galerie nationale du jeu de paume, 2003 (introduction d'Alain Robbe-Grillet).
- Catalogue de l'exposition *Joan Miró*, Centre Georges Pompidou, 2004.
- *Mélusine,* Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme, dir. H.BEHAR, L'Âge d'homme.

Sites de référence

- www.centrepompidou.fr (ressources et pistes pour les enseignants sur la révolution surréaliste, les objets, l'automatisme, la mythologie, Buñuel et le cinéma surréaliste, la subversion des images, l'inquiétante étrangeté, la ville : le Paris des surréalistes…)
- www.quaibranly.fr (Le musée des surréalistes : Eluard, Péret, Breton,… ; sur les masques et l'art primitif, les sculptures d'Afrique et d'Océanie)
- www.musee-orsay.fr (sur les collages originaux de Max Ernst)
- www.ina.fr (Dora Maar, Nusch Eluard vers 1935 ; sur René Magritte)
- www.art-is-arp.com/

Pour une approche transversale

Ces trois massifs de l'histoire littéraire, culturelle et artistique ne résument évidemment pas la myriade de mouvements qui ponctuent le siècle poétique défini par le programme. L'on pourra à loisir envisager des parcours d'histoire des arts qui, sans abandonner la référence à différents mouvements, prendront appui sur des objets de fascination transversaux de l'époque.

La poétique de la vitesse, centrée autour du motif des trains, peut ainsi conduire à entrelacer l'étude des « Trains » de Verhaeren, de « Voyage » d'Apollinaire, de « L'ancienne gare de Cahors » de Valéry Larbaud, de la « Prose du Transsibérien » de Cendrars ou encore du final de Nadja (la beauté « est comme un train qui bondit sans cesse dans la gare de Lyon et dont je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est pas parti »). Or le thème se retrouve dans de nombreuses toiles tout au long de la modernité : *Rain, Steam, and Speed*, 1844, Turner ; *La gare Saint-Lazare*, Claude Monet, 1877 ; *Les docks de Cardiff*, Lionel Walden, 1894 ; *La Gare*, Auguste Chabaud, 1907 ; *États d'âme II-Les Adieux*, Boccioni, 1911 ; *L'Angoisse du voyage*, G. de Chirico, 1913 ; le *Livre simultané* de Cendrars et Sonia Delaunay,1913. On mobiliserait également dans cette optique plurielle des photographies artistiques ou documentaires (*Vue de la gare de Picquigny*, Edouard Baldus, 1855 ; Victor Laloux, *la gare d'Orsay*, 1898-1900 ; carte postale figurant l'accident du 22 octobre 1895 à la gare de l'Ouest ; photographie anonyme accompagnant l'article de Benjamin Péret, « La Nature dévore le progrès et le dépasse », *Minotaure* n°10, 1937, figurant une sorte de train fou lancé à vive allure sur des rails entravés par les lianes envahissantes d'une forêt vierge), ainsi que les recherches musicales de Berlioz (*Le chant des chemins de fer*, 1846), d'Honegger (*Pacific 231*,1923) et de Prokofiev (*Le Pas d'acier*, 1925-26). Un tel regard croisé dans la séquence permettrait de suggérer la façon dont les œuvres de cette période interrogent un lieu et un objet modernes, cultivant à travers eux une nouvelle appréhension des matériaux, de l'espace et du mouvement pour dévoiler la poésie terrible des gares et installer le train comme un emblème lyrique : métaphore érotique, brutale, nostalgique ou inaccessible, cadence souple ou frénétique qui emporte vers l'inconnu d'autres contrées et d'autres rythmes.

Le développement ici de la question de la vitesse n'interdit pas d'envisager bien d'autres thèmes d'approche transversale, qu'il s'agisse de la folie, de la nuit, de l'inquiétant féminin… La liste est considérable des problématiques qui ont décidé de la modernité, aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, et qui s'inscrivirent en cohérence dans les différents arts.